

J. ガントナーの講演「ゼムパーとル・コルビュジエ」(1927)

市川 秀 和* 森山 学**

Joseph Gantner's Lecture "Semper und Le Corbusier" (1927)

— Translation and Annotation —

Hidekazu ICHIKAWA and Manabu MORIYAMA

(Received Feb. 29, 2000)

Joseph Gantner (1896-1988) is the best pupil of Heinrich Wölfflin, who was a famous historian of Western Arts. This Gantner's lecture "Semper und Le Corbusier (1927)" was an inaugural address of Zürich university. Generally, Gantner's works is known studies on Michelangelo, Leonardo and Rembrandt in renaissance. However, his modern architecture thought is very important work. So far this Gantner's lecture is forgotten unfortunately.

This reports are Japanese translation and annotation of this Gantner's lecture.

Key Words : J.Gantner, G.Semper, Le Corbusier, European Modern Architecture

1. ヨーゼフ・ガントナーの近代建築都市論

ガントナー(Joseph Gantner)については、ヴェルフリン(Heinrich Wölfflin 1864-1945)以後のバーゼル学派を引き継ぐ中心人物であり、そのミケランジェロやレオナルドに関する数多い研究や、プレフィグレーション(Präfiguration)という新しい概念から構築した独特な美学思想などから、日本の研究者のなかでも既に広く知られたスイスの美学者である。

南ドイツ・ミュンヘン大学のヴェルフリンの下で、1920年にまとめたミケランジェロに関する学位論文が基点となり、ガントナーの本格的な研究活動は始まったのである。なお、その後1938年の秋に、バーゼル大学美術史講座主任教授に就任するまでのおよそ十五年の期間におけるガントナーとは、スイスの建築雑誌「Werk」やドイツ・フランクフルトで活躍中の建築家エルンスト・マイ(Ernst May 1886-1970)の関与する雑誌「Das neue Frankfurt」の編集に携

わったことなどから、当時の建築や都市をめぐる新たな動向に殊のほか深い関心を寄せたのであった。このような活動のなかから、ガントナーにとって最初の著作『スイスの都市』(1925)が出版できたのであり、またチューリヒ大学教授資格論文「ヨーロッパ都市の基本形式 ―系譜による歴史的構築の試み―」(1926, 出版: 1928)がまとまるなど、まことに充実した年月だったと言える。さらにこれらを踏まえて、1927年のチューリヒ大学私講師の就任講演「ゼムパーとル・コルビュジエ」が生まれるに到ったと考えてよいだろう。

ところがバーゼル大学就任以後のガントナーは、それまでのような建築や都市については殆ど触れず、再び本来の課題であるミケランジェロやレオナルドなどの探究を精力的に始めて、今日一般に知られるガントナー美術史学が樹立されたわけである。しかし建築史研究から見れば、著名なガントナーの十五年にも及ぶ建築や都市への論及は、当時の急進的な近代建築運動の展開を重ねてみるとき実に興味深く、これまでに全く評価されていないのが残念でならない。そこでヨーロッパ近代建築思潮史の再評価という視点から、ガントナー・建築都市論の本格的な究明を目指して、この本稿では、十九世紀後半の歴史主義から来たる二十世紀の近代主義への大転換期におけるドイツとフランスの代表的な建築家を取り上げて論じた興味深い内容である、「ゼムパーとル・コルビュジエ」の全訳をまず試みたい。なお現在、これに合わせた訳者による論考(市川「J.ガントナーと近代建築」・森山「1927年のル・コルビュジエ」)を準備中であるが原稿の制約もあって別の機会に譲り、本稿ではこの全訳と訳注のみに止めた。

また本稿での作業を進めるにあたって、ガントナーに直接学ばれた京都教育大学名誉教授の中村二柄博士の著書等を大いに参照させていただいた。

中村二柄著『美術史学の課題』岩崎美術社 1974

〃 『東西美術史—交流と相反—』岩崎美術社 1992

〃 『美術史小論集—研究者の足跡—』一穂社 1999

P.Bethausen: Joseph Gantner, in: Metzler Kunsthistoriker Lexikon, Stuttgart, s109-112, 1999

なお因みにガントナーの邦訳書をあげると、以下の多数にのぼる。

『人間像の運命 ―ロマネスクの様式化から現代の抽象にいたる―』(中村二柄訳) 至成堂書店 1965

『ロダンとミケランジェロ』(海津忠雄訳) 昭森社 1966

『ガントナーの美術史学 ―バーゼル学派と現代美学への寄与―』(中村二柄編訳) 勁草書房 1967

『レンブラントとクラシック形式の変遷』(中村二柄訳) 岩崎美術社 1968

『レオナルドの色彩』(中村二柄訳) 岩崎美術社 1975

『未完成なる芸術形式』(中村二柄訳) 岩崎美術社 1977

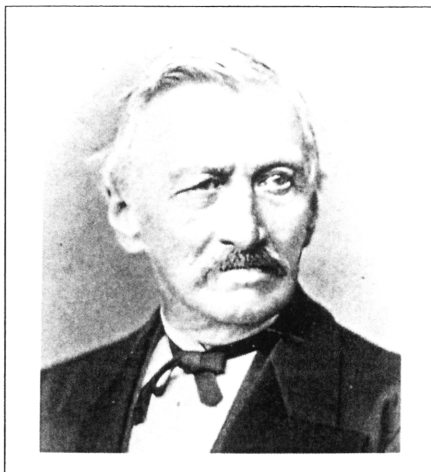
『心のイメージ—美術における未完成の問題—』(中村二柄訳) 玉川大学出版部 1983

『レオナルドのヴィジョン—大洪水と世界の没落—』(藤田赤二・新井慎一共訳) 美術出版社 1992

凡例 ―翻訳・訳注に当たって―

- 翻訳の原文は、J.Gantner: Semper und Le Corbusier, in: Revision der Kunstgeschichte, Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart, Wien 1932, s.62-89 に拠る。
- 原文における独語は市川が、仏語は森山が、それぞれ担当して翻訳し、全体を纏めた。
- 講演原稿の性格を尊重して、訳文は話し言葉の語調とした。
- 原文中の“ ”は、訳文では「 」で表示し、なお書名は『 』とした。
- 講演内容の理解を助けるために、顔写真・図版と訳注を新たに付け加えた。

(市川 記)



Gottfried Semper (1803-1879)



Le Corbusier (1887-1965)

2. 翻訳・本文

以下の 1927 年 4 月 30 日に催されたチューリヒ大学就任講演の内容は、同年にチューリヒの雑誌「Annalen」の 7 号と 8 号にわたって記載された。それをここに再録するのは、この小著¹⁾で叙述された思考方法が既に示唆されているからであり、さらにまた「現代精神による」十九世紀美術史の一側面を省察する内容がここに含まれているからである。

ゼムパーとル・コルビュジエ

I.

現代建築の討論に関心を寄せる者にとって、ゼムパーとル・コルビュジエを取り合わせるの
は聞き慣れないことでしょう。と言うのも、この両者はまるで光と影あるいは水と火の関係の
ごとくであり、そして前者の死後およそ十年も経ってから後者が生まれているような、両者の
完全な世代格差があります。このような両者の対立は個々の相違とともに、歴史的な背景にも
拠ると思われます。つまり今日ではもう既に忘れられようとしているゼムパーに対して、一方
のル・コルビュジエにおいてはその前途が今華々しく始まったように、ここには二つの世界が
象徴されているようです。ところがこのようなゼムパーとル・コルビュジエ、それもチューリ
ヒやスイスで一際目立つ独特な建築家を結び付けることは、それほど良いニュアンスを生み出
さないかも知れません。例えば同じような観点から北ドイツを眺めると、おそらくシンケル²⁾
とグローピウス³⁾が思い浮かぶでしょう。ともかくゼムパーは、ここチューリヒにおいて建築
家兼教育者として活躍し、この工科大学では最初の指導層の一人であり、そして名誉博士号を
授与しています。これに対してル・コルビュジエは、カール・モーザー⁴⁾による最も新しい建
築運動のなかで唯一のスイス人として実質的な指導的役割を果たしています。これから私が論
及しようとするのは、この二人の建築家の活躍の良否ではなく、ましてやその一般的な理解
度を検討することではありません。さらに両者の世界観を比較して、そのより優れた一方を考

察しようとするような安易な試みでもありません。むしろ私は、異質な二つの世界を繋ぎ止める考察を試みたい。その上に、いつまでも理解され難いわれわれ美術史家の立場について、それが時代遅れの過去を扱う仕事なのか、あるいは現代的な仕事なのかという、研究の実質的な内容に向けられた偏見に対しても論及したいのです。

そこでゴットフリート・ゼムパーとは、われわれの世代が根本的に避けようとする歴史的な芸術を代表しています。現代の芸術家たちにとっての確信とは、さまざまな歴史的蓄積を閉ざして、あのブルクハルト⁵⁾が言うように、過去から引き継ぐ課題の解消を宣言し、過去の終末が完了してしまったことを記憶に刻み込むことなのです。このような新しい状況において、均等に開放された全ての各時代から距離を適度に取りのための可能性が、われわれに与えられています。ここでわれわれは、アメリカの建築家フランク・ロイド・ライト⁶⁾の語る、建築における「ルネサンス（復古）」は絶えず誤りだった、という悪質な言説を真っ先に修正せねばならないのです⁷⁾。今日の世界で最も注目されているこの建築芸術家の言説に対して、ドイツの伝記作家が一致して酷評を与えました。なぜなら、あらゆる世代にとってすばらしい演劇から純粋な感動を受けないような人間に限って、誤解や嫌みを口にするでしょうから。「芸術とは、常に完成の途上にある。」という、すばらしい一つの古い格言があります。そこで、古代ローマの彫刻家がギリシャ彫刻を自由に模倣しようと、またサン・ピエトロ大聖堂の設計依頼を受けたブラマンテ⁸⁾が「私はコンスタンティヌスのバシリカの上にパンテオンを構想」しようと、さらにクレンツェ⁹⁾がミュンヘンのグリュプトテークの手本にギリシャ神殿を選ぼうと、それらがどうであろうとも、芸術とは常に完成の途上にあると言えます。この正当性は、ある特定の時代だけのものではなく、現代も含めていつの時代にも共通して妥当するもののなのです。

そして美術史家とは、予測の付かない明らかに混乱した状況に臨んで、根拠のない印象や西洋人の陥りやすい懐古的な称讃を与えるような奇妙な主張をしなくてはならない時もあるでしょう。またある美術史家が、創造的な努力における休息であると主張したり、あるいは一方で感覚的な実践に対する精神的な思索の勝利であると主張したり、さらに高権力による支配体制であると主張したりするでしょうが、それらはそれ自身の原理に従ってのことです。1834年に31歳のゴットフリート・ゼムパーは、ドレスデン・建築アカデミーでの就任講演¹⁰⁾で、「建築的造形の創造とは曖昧なものからであるにもかかわらず、確固たる完全な原理によって創られた自然の基本的法則と一致するように思われる。」と話しました。このすばらしく情熱的な講演が、その後の人々やほぼ百年後の今日のわれわれに読まれるとき、この31歳の人物の芸術や世界観がはっきりと伝えられ、われわれは再び「芸術とは、常に完成の途上にある。」と口にすることでしょう¹¹⁾。31歳のゴットフリート・ゼムパーの作品から感じられる仕事への情熱にも見られるように、彼はその確信に従って完成を掴もうとしていたのです。これに疑いを抱く人たちに向かってゼムパーは、1760年の若きカント¹²⁾によるある追悼文「哲学の教師」に書かれた、「人間は誰でも、その世界において自己の宿命による固有の意図を果たすのである。」という言葉でもって反論することでしょう。

II.

このような31歳のゴットフリート・ゼムパーは、ハンブルクの裕福な商家の出身でありました。彼は、ゲッティンゲンにおいて数学をガウス¹³⁾から、考古学をオトフリート・ミュラー¹⁴⁾からそれぞれ短期間学びましたが、そのミュラーの影響力は今なお考古学雑誌に広がっています。この後に建築へと転向して、ミュンヘンのゲルトナー¹⁵⁾やパリのイトルフ¹⁶⁾の下で修業しました。そして続いてセネカ¹⁷⁾を熱心に読みふけりながらイタリアとギリシャ

を旅し、その途上で古代建築の色彩について実に詳細な調査研究を実施したのです。それを根拠にして、ブルクハルトの師クーグラー¹⁸⁾に古代建築が完全に彩色されているかどうかの論争を挑みました。古代建築が全体的に多彩だと考えるゼムパーと、柱上部以上のみと考えるクーグラーとの間で起こった論議はよく知られています¹⁹⁾。そしてシンケルの推薦によってゼムパーはドレスデン・建築アカデミーの学長に就任しましたが、この新たな公職とは、歴史に関心をもつ教師と創造的な建築家という相反する立場において、彼の才能を発揮させることになったのです。ここで発揮された二面的な才能は、十九世紀独特の人間と芸術家のあり方を明きらかにしています。さらにゼムパーは、多才に優れた能力を小さく分け与えて残しました。つまりそれは一建築家でありかつ父親の協力者となった息子マンフレッド・ゼムパー²⁰⁾であり、美術史家でありかつ父親の伝記作者としてのもう一人の息子ハンス・ゼンパー²¹⁾でした。この息子たちにとって父親の実力は圧倒されるものでした。

さて、先にも引用したドレスデンでの就任講演のなかでゼムパーは、「あらゆる時代の記念的な作品を学習したり比較することが、建築家にとって不可欠であることは明確であり、建築家養成の上でもかなり現実的に必要である」と話して、いわば彼自身の全作品に対して抱く指針のような理念の一つに言及しました。つまりゼムパーにとって、このような考え方は建築家として仕事に取り組む上で決定的に重要なものでした。そこで、アカデミー主催の裁判所コンペに応募する計画案として、ヴェネツィアのパラッツォ・ドゥカーレ²²⁾をある一人の学生が模倣するとき、ゼムパーは彼にゴールド・メダルを与えることでしょう。ゼムパー自身、世界中のあらゆる建築様式を使って設計したのでした。例えば、英国式ゴシックの城塞スタイルによるバウツェンの歩兵部隊兵舎(図-1.)や、ヴェネツィアにあるサンソヴィーノ設計の図書館²³⁾をモチーフにしたドレスデン美術館(図-2.)、そしてロマネスクとムーアの様式の要素を折衷させたドレスデンのシナゴグ(図-3.)などがそれなのです。さらに1844年には、ハンブルクのニコライ教会のための大きなコンペに際して、息子のハンスによると「初期キリスト教およびドイツの初期ゴシック教会建築を手がかりに」、ゼムパーは一つの計画案(図-4)を提出しました。多くのコンペと同様に新聞や雑誌での論争から守りぬいた計画案には、次のような言説が付けられていました。「過去の様式を考慮することはますます必要なのであり、そこから創り出された一つの建築作品が、過去の一部分を根拠づけるのである。ある劇場が性格的に必要ならば、古代ローマの劇場を完全に想起させるべきである。あるゴシック的な劇場が、古ドイツあるいはルネサンスの様式の教会と見分けがつかないのは、われわれにとって教会的なものではない。われわれは何と言ってもこのような立場に立つのである。」これには意見があるかも知れない。つまり、そのようなゼムパーによるドレスデンあるいはハンブルクで使われた過去の様式が旅行記録に拠っているとすれば、古代ローマの劇場のような例をどこから手に入れたらよいのだろうか？ と。しかしこのような疑問は間違いなく素人のものであり、ゼムパーにとって注意に値するものではないのです。ゼムパーにとっての芸術とは、教養ある人々や人文学者、知識人、美術史家だけを対象にしていたのですから。

このようなハンブルクでの論争を踏まえて、1845年に纏められた小冊子『福音主義教会の建築について』²⁴⁾のなかでゼムパーは、その折衷主義の典型的なプログラムを次の言葉によってまとめています。「われわれの芸術とは、現代にとっての真実な表現を担うべきであり、過去のすべての時代と現代との必然的な繋がりを引き受けなければならないのである。もし仮に、このような過ぎ去ることなく退化することもない芸術こそが、われわれにとって必要でないとすれば、現代の状況のなかで強烈な印象が思い描かれて残されることもあり得ない。そしてその豊かな題材を意識的に率直さをもって取り上げられることもないのである。」

このようなゼムパーから既に八十年の年月が現在までに経過しています。その期間内で西洋は、ゼムパー流の折衷主義や歴史主義の完全な衰退を経験してきました。しかしなお 1926 年のパリにおいて、聖なるジャンヌ・ダルク²⁵⁾のための教会堂コンペ²⁶⁾の審査委員会は、それを如何なる様式で建てるのかという問題に、ゴシック様式で建てることを決定したのです。その理由は、ジャンヌ・ダルクの時代がフランスにとってゴシックという栄光ある時代であったからだということです！ところがこの三年前のパリでは、ゼムパー流の古い見解を一挙にぬぐい去って古き時代の終焉を告げるような、一冊の宣言書が出版されていました。それには次のような言葉が記されていたのです。「建築において、古い建設の基盤は死んだ。新たな基盤があらゆる建築表現の論理的支えをなす時にしか、人は建築の価値を再び見出さないだろう。二十年間はこの基盤を創造することに費やされるだろうことが予想される。それは大変な難問を抱えた時代、分析と実験の時代であり、その上美学の大いなる大変動の時代でもあり、新しい美学を練り上げる時代である。」²⁷⁾さらに重要な内容として、「建築は「様式」というものとは何の関係もない。建築にとって、ルイ十五世、十六世、十四世様式やゴシック様式は、婦人の頭に羽飾りがあるようなものである。それはときには綺麗であるが、常にはないし、それ以上ではない！」²⁸⁾とはっきり書かれていました。

このように宣言したのは、36 歳になった一人の若きスイスの建築家シャルル＝エドゥアール・ジャンヌレ、つまりル・コルビュジエであり、その書物のタイトルには控えめにも『建築をめざして』²⁹⁾と付けられていました。ル・コルビュジエはここ数年間で、現代建築の緊迫した事態に対する数冊のマニフェスト的な書物を出版して、実に信じられないような名声を獲得した興味深い人物です。ラ・ショー・ド・フォンの出身である彼は、当地の必ずしも革新的とは言えない職業学校に通いながら青年時代を過ごして、二つの住宅³⁰⁾を設計していました。この二十年代以前の住宅は、その奇妙なデザインから注目を集めたのですが、今日ではユーゲントシュティール³¹⁾の流れを汲んだ好感の持てる作品として受け入れられています。この後に世界へ出発したル・コルビュジエは、ヨーロッパの各地や小アジア、さらに南北アメリカをくまなく旅行しましたが³²⁾、このガリア人種の典型的な息子は最終的にパリへ辿り着きました。それから戦争の間はフランスの首都パリにて、最も有名な優れた建築家のペレー兄弟³³⁾の下でしばらく働いたのです。このペレーによる建築表現が、ル・コルビュジエの建築修業の実質を形成したのでありました。さらにいとこのピエール³⁴⁾と画家アメデ・オザンファン³⁵⁾との間で一つの小さなグループを結成して、ここから「レスプリー・ヌーヴォー」誌³⁶⁾が誕生したわけです。その誌上でのファンファーレな調子の論説における「新たな精神」からの絶え間ない急進さ、内容の無い偏見に対する容赦のない批判、さらに設計構想のすばらしさが注目され、戦後の大都市における交通難や住宅難、新たな建設のための経済難を克服する内容が含まれていました。そしてこの「レスプリー・ヌーヴォー」誌上の論文のなかから編集されて、パリのクレス社から出版された最初の著作が『建築をめざして』なのであり、このドイツ語訳も既に発行されました³⁷⁾。さらにこれに続く短期間のうちに、ほかの著作も次々と誕生しました。それは、1925 年の大展覽会³⁸⁾に合わせた『今日の装飾芸術』³⁹⁾や『ユルバニズム』⁴⁰⁾、またオザンファンとの共著『近代絵画』⁴¹⁾、そしてこれまでの「レスプリー・ヌーヴォー」誌を補完してまとめた『近代建築名鑑』⁴²⁾でありまして、同じくクレス社から出版されました。

ともかく、この著作『建築をめざして』については、新たな思想を表明する宣言書として伝え広まってゆく以外のものではありませんでした。もうかなり以前のことで私の間違いでなければ、1900 年以前にこうした今日のパリでの同様な出来事が、現在活躍中のウィーンの建築家アドルフ・ロース⁴³⁾によって、ウィーンにおける新聞の文芸欄や論評、講演で論及されて、

すばやく広まったのですが、すばやく忘れ去られてしまいました。このような思想が完全に成熟して、その主張者が強烈な発言力を確実に持てるようになるためには、戦争の動乱や戦後の大都市における膨大な住宅難が何よりも明らかに必要でした。

この著作『建築をめざして』には、ずさんに印刷されたラフな図版とともに簡潔なスローガンによって、新しい先導的な思想が表明されていました。その主旨とは、あらゆる歴史的な要素からの完全な転向であり、建築の合目的性とそれに基づいた素材からの純粋な発展であり、そして装飾だけでなく、計画と構造（開口部、地下室、平屋根など）においても不要部分の完全な排除であり、さらに工場の大量生産による建築材料のコスト低減とそのための規格スタイルの創造です。しかしこれに対する反論者は、あらゆる人格的なものからの乖離であると批判しています。それは既に十八世紀哲学における「人間機械論」⁴⁴⁾が示唆するように、こうした教条主義の考え方のたどり着く結果は明らかで、コルビュジエは「住宅機械」⁴⁵⁾へと到達したのです。けれどもこの哲学的な定義を有無を言わず論駁することは現代建築の課題の一つであり、またここ十年間にわたって明らかに具体化されています。またル・コルビュジエは、「何十万戸の住宅が不足している現実のわれわれにとって、なぜ、安くて実用的で丈夫に仕上がったミシンのように住宅を購入することが出来ないのか？」と問いかけています。

ここでわれわれにとって歴史的認識のなかにあり、現代とは正反対の人物とされているゼムパーを改めて取り上げます。ゼムパーの後期の仕事、それもここチューリヒでの活動に視点を向けると、この完全に対立する二つの世界がいつそう浮き彫りになってくるわけです。

III.

1849年にドレスデンでの政治的な暴動に参加したゴットフリート・ゼムパーは亡命を余儀なくされて、まず最初にパリへ移り、それからロンドンへ渡って当地の美術館と応用芸術学校の金属技術部門の指導者となりました。ロンドンにおけるゼムパーは残念ながら建築家活動を実践できませんでしたが、小冊子『建築の四要素』⁴⁶⁾や『科学・産業・芸術』⁴⁷⁾などの著作を数多く執筆しました。また古代ギリシャのある銘文の意味と地域性をめぐって、ティールシュ⁴⁸⁾との間で論争を交わしました。そして1855年には、チューリヒに新設された工科大学（Polytechnikum）への招聘を受け入れたわけです。でも実際はゼムパーにとってこの招聘とはよくよく考えた末のことであり、いやいやながらのことだったのです。既に十三年の滞在⁴⁹⁾を経た1866年に彼はある手紙のなかで、「私は残念ながら暗い気持ちでこの土地に留まっているのです。憂鬱ななかで消え去るかのよう注目にされることもなく。」と書き記すのでした。

このゼムパーの悲嘆とは、チューリヒとの関係から発したものでは決してありません。彼のチューリヒ時代とは、大規模な設計依頼が山のように舞い込んでいました。ゼムパーはヴォルフ⁵⁰⁾との共同設計を開始するやいなや工科大学校舎の新築計画(図-5.)の依頼を始め、天文台(図-6.)やレーミ通りのフィールツ邸(図-7.)、ヴィンターツールの市庁舎(図-8.)、さらに弟子ヴァンナー⁵¹⁾が手を加えて実施したチューリヒの新しい中央駅舎(図-9.)、またベルゲルにおけるカスターセグナのある邸宅(図-10.)など、次々と設計委託を受けました。ゼムパーは公共のものから個人のものまで考えられるあらゆる建築作品を手がけ、さらにコンペ審査会の委員にもなったのです。そのほか、チューリヒ近郊のアッフォルテルンの教会塔の修復(図-11.)も断らずに取り組み、これに対してはその自治体から名誉市民権が与えられたのでした。このようにチューリヒにおいてゼムパーは、ヨーロッパの名声を獲得した建築家へと成長したのであり、また主著『様式論』⁵²⁾もこの地で完成しました。そして1869年にゼムパーがウィーンからの招聘を受けられたのも、チューリヒでの活躍に拠るものでした。

ウィーンへ移ったゼムパーは、宮廷博物館(図-12.)と続いて市民劇場(図-13.)というモニュメンタルな建築物を完成させましたが、それにはハーゼナウアー⁵³⁾の協力が何よりも不可欠でした。ゼムパー自身がこれらの設計にどこまで携わることができたのかは明確ではないのです。つまりドレスデン博物館の上に丸屋根が不自然さのないように架けられたのと同じく、ウィーンの博物館にも見られるわけですが、ドレスデンでのハンス・ゼムパーの場合のようにゼムパーの根本理念に従って、ウィーンのハーゼナウアーが丸屋根塔を付け加えて実施したのかどうかは不明なのです。またチューリヒの工科大学校舎の円堂が、実際に i 文字の上の小点のようだという批判は今でもなお聞かれることなのです。

ともかくゼムパーの折衷主義の性格はチューリヒにおいて完全に解消されて、ルネサンスへの絶対的な偏愛に到ったと思われます。ゼムパーの弟子でありその伝記を執筆したリープジウス⁵⁴⁾によれば、「ゼムパーは、最も高度な芸術であるギリシャを含めた時代のどれよりも、ルネサンスの芸術を優れて卓越したものと見なした」わけです。よってチューリヒでは幸運にもドレスデン博物館以上に秀逸な工科大学校舎が、この最も洗練された理念に従って結晶した作品なのであり、さらに後のウィーンへ移るまでには、ヴィンターツールの作品(図-8.)がその理念の純粋さをはっきりと見せています。

このような独特な宿命のもとでのゴットフリート・ゼムパーの生涯は、ローマ滞在中における 1879 年 5 月 15 日に閉じられて当地において埋葬されたのでした。これにあのケスティウスのピラミッド⁵⁵⁾を思い浮かべると、イタリアへと視界を開いて古代の世界へと奥深く惹きつけられてゆく、北方の人々の多くの生涯が見出されてくるのです。

チューリヒにおけるゼムパーの活躍について私は先に、その成熟した壮年期の作品によって特徴づけられるということ述べました。つまり歴史様式としてのルネサンスを絶対的優位なものとするゼムパーの確信でありましたが、しかしなおその確信の中には、ルネサンスがあまりにも早い近代的手法によって破壊され、バロックへと進展したという歴史的な問題が内包されていたのです。これに対してル・コルビュジエは、十八世紀の北方の賢者と呼ばれたヨーハン・ゲオルグ・ハーマン⁵⁶⁾に基づいて、「他の充足した分野に対して歴史は、その枯渇した状況を見つめるべきである」と指摘しました。パリでの大きな展覧会開催の二年数ヶ月前に出版した『ユルバニズム』においてル・コルビュジエは、次のようにも言及していました。「パリ装飾芸術国際博覧会は過去へと向けられる視線の決定的な無益さを示すだろう。それは完全な吐き気となろう、そして一つのページがめくられるだろう。」⁵⁷⁾さらに「大規模で急激で荒々しい進化は過去との関係を断った。」⁵⁸⁾と述べて、歴史的な様式が何の助けもなく揺さぶられて崩壊していることへの警告は、その展覧会によって正当に確認されたのでした。

このようなゼムパーとル・コルビュジエから、十九世紀の歴史的な人間とそれに対する二十世紀の非歴史的な人間との相違が明らかに見受けられます。それぞれの理念が全く対極的なものであり相容れないものであって、この両者に架け渡す橋は最早見出せないようです。

IV.

ところがこの二人のそれぞれの主著を、つまり分厚い二巻本の『様式論』(1860-1863)と小さな『建築をめざして』(1923)を相並べてゆっくりと熟読するとき、幾つかの人間的な特徴から実によく似ているということをわれわれが認めるならば、ある予想も出来ない事態に遭遇することになると思われるのです。

そこで最も興味深いのはそれぞれの序文です。厳格で回りくどい言い回しのゼムパーに対してル・コルビュジエは電報の形式のように簡潔であり、両者ともに捉らえどころのない世界原

理から言及し始めています。ゼムパーの「Plolegomena (序論)」と付けられた冒頭の序文には、「この夜空に、ほのかな微光を放つ星々の美しさが現れているのは、過去に飛び散った星群なのであろうか、あるいは一つの核をめぐって新たに生成した星群なのであろうか。・・・芸術史の分野においても同じような現象なのであって、形式を喪失したある芸術世界の移行状況と同時に新たな形式が生成する段階が見られるのである。」⁵⁹⁾と回りくどく書かれています。それに対してル・コルビュジェの著書には各章の冒頭に「Argument (概要)」が付けられており、そのなかで次のような言及があります。「経済の法則によって鼓舞され、計算によって導かれた技術者は、我々を宇宙の法則に一致させる。建築家は・・・我々が世界の秩序との調和の中で感じる秩序、美として強く感じるところのものを我々に見せつける。」⁶⁰⁾これら両者の言説は既に引用したゼムパーのドレスデンでの就任講演に見られた、「建築的造形の創造とは曖昧なものからであるにもかかわらず、確固たる完全な原理によって創られた自然の基本的法則と一致するように思われる。」という内容に通じています。絶え間なく続く永遠のなかに新たなものが原理的にもたらされ、また今までの秩序が問いと化してしまい、世界の原理にとって新たな支柱を探求するような信じがたい思いが抱かれるのですが、しかしそれについては誰も明らかにできません。さらに倫理的な正当性に見せかけた偽善さによって、そのような創造と自然との一致が与えられた革新的な理念を求めようとする不当さは、まるである民族が他の民族に神の名を使って戦争を挑むようなものに思われます。そしてこのような世界原理でもって二人の建築家が関係づけられるのであれば、もう言及するまでもなく、それを繋ぎ止めるものが要請されるのであり、それは心理的にも理解できます。また揺らぐ古い基盤のすべてが、混乱のなかにある時期においては、それを新たに形成することになります。絶え間なく続く永遠のなかに、これまでのものが揺れ動くなかで改革者は精神的な状態を不確かなものと見なし、また一方で改革者でないならば世界の中に映し出すのです。ゴットフリート・ゼムパーの回りくどい言葉で述べるなら、「その兆候はなく・・・ただ、根本的な社会の原因において一般的崩壊の兆しなのか、あるいは健全な状態での兆しなのかどうか、確かではない・・・」なのであって、われわれは危険な状態に臨んでいます。しかし断固として不安が無いのであれば、ゼムパーはル・コルビュジェに倣って「古い基盤は死んだ。・・・二十年間はその新しい基盤を創造することに費やされるだろうことが予想される。」⁶¹⁾と主張したでしょう。そして芸術が「ある動乱のなかで舵を失うと同時に行き先をも失って、さらに最悪なことにはその原動力さえすり減らしてしまった」と悲観的にゼムパーが考えるのとは対照的に、一方のル・コルビュジェは何の躊躇もなく楽観的に「偉大な時代は始まったばかりである」⁶²⁾と宣言するものの、この二人からはある共通した状況が認められると思うのです。

V.

ここで特徴となる純粹に人間的なやり方とは、「心理的な革命」の一つに含まれるような根本的な新しさを際立たせることであって、人は一度その糸口を捉えると決して見失わないものなのです。この二つの著書に感知される背景的な状況から、その思考過程のなかにまで探究しようとするとき、それぞれの成立には同じような観点が見て取れるのであり、ル・コルビュジェの最初の根本的な考え方と同様な認識をゼムパーにおいて一挙に掴むことになるでしょう。それはつまり、装飾による強制から形式を解放することと、形式による強制から素材を解放すること、なのです。

まず『様式論』とは、詰まるところ他のものに比べて、最終的に何だったのでしょうか？それは結論的に芸術産業としての製品を問題にしているのであって、それを言葉どおり引用し

みると、「素材や使用がその目的とされるのであり、道具や工程といった生産に必要となる材料が適用されるのである。」ということです。これこそがゼムパーの『様式論』において最も重要なことであるにもかかわらず、混沌とした多くの知識が詰まっているために理解しようにも実に読みにくいです。またひどく回りくどい内容のなかで唯一はっきりと書かれているのが、四つの自然の原素材、つまり糸 (Faden)、粘土 (Ton)、木材 (Holz)、石材 (Stein) のことであり、それは四つの主要な芸術産業としての織物 (Textile Kunst)、陶芸 (Keramik)、木工 (Zimmererei)、石工 (Maurerei) に対応しています。従って、素材と目的によって形式が成立する唯一の考えの下では、応用芸術や建築における諸芸術の総合、そしてその関連性において、いわゆる「高次」の芸術の位置にある建築とは、「低次」の諸芸術からその装飾を決して借用しなくてはならないということになります。

ここで振り返ってゼムパーの初期の著作を紐解くとき、その芸術的な考え方は優れて適切でありかつ明快であって、限りなく読みにくい『様式論』と比べると実に卓越した新しい見方ははっきりと言葉で表明されているのが分かります。

1851 年にロンドンにおいて執筆された小冊子『科学・産業・芸術』とは、ゼムパーにとって当時の美術工芸活動の苦境を何とか打開しようと努めた内容であり、「伝統的な素材を抑制する科学において欠落しているもの」を考えたのでした。ここから捉え直された装飾が伝統的な様式を破壊して解体すると考えるゼムパーにとって、これに対する抵抗とは人間の本質的な創造性から喜ばしいものであり、いつそう新しい構想に着手することを望んだのです。さらにこうしたゼムパーの根本理念に従えば、「新たに考案された機械と投機によって、予め準備された素地を科学的に設計することが可能であり、そこから新しい形式が造り出される。さしあたり建築 (Architektur) はその王位の座から降りなければならず、市場に出て教え学ばなければならない。」という警告のような内容がわれわれの耳元には響いてくるわけです。

近代化への提言とはこのようなことを率直に要求しています。ゴットフリート・ゼムパーのように建築と美術工芸との根本的な相違を最早容認した上で、今日の近代的な「造形大学 (Hochschule der Gestaltung)」に見られるような建築部門と日用品のデザインのための部門とは相互に深く関わり合った新しい高等教育のスタイルが、かつての芸術アカデミーが徐々に消えていくともなっていて成立し始めています。このような新しい教育スタイルはゼムパーにとってそれほど歓迎すべきことではないにしても、彼の数多い著作のなかには既に教育問題についても取り組まれていました。さらにゼムパーにも見られるように、近代化への提言とはさまざまな芸術家の手作業から素材と使用目的に適った作品の機械によるモデル化へと展開することを求めているのです。こうした新たな動向に建築芸術も既に取り囲まれており、近代化を推進する熱狂者 (Fanatiker) にとって建築に必要なものとは古い意味での芸術では決してなくて、それはつまり最早単なる芸術家 (Architekt) ではなく、むしろ技術者 (Ingenieur) としての建築家 (Baumeister) なのです⁶³⁾。ところが、このような意味での芸術的必要性を認めない安易な論拠は実に脆いがゆえに、芸術不要 (kunstlos) について簡単には解決できません。

VI.

さらに先を進んで、このような考え方が広まれば広まるほど、その事実と進展の表面的な無根拠さへの疑惑が美術史家に対して明らかに強まるばかりです。それではゼムパーの明快な芸術作品の形式理念は、素材と使用目的からの結果的な生成によってのみ満足するのでしょうか？ そして建築制作や工芸の仕事の上で、そのゼムパー独特の理念が認められないことなのでしょうか？ またこのような理念が『様式論』において主張されて以来、ヨーロッパに一つ

の見解が広まったことを、現在のわれわれは建築や装飾芸術の歴史において全く先例のない没落（Niedergang）として考慮すべきなのでしょうか？ さらにその上、フランスの鉄道建設技術が十九世紀後半には人間のことを何ら考慮することもなく充分な発達を既に遂げた経緯と全く同様に、技術による新たな建築の形式が発達すると、最早歴史的な様式からは一度たりとも建てられることはない、ということなののでしょうか？ そして 1900 年頃からは、あらゆる時代の要求が技術によって実現されつつあるときに、アドルフ・ロースがその著書『反響のない語り』⁶⁴で述べているような、人間への警告とはどのような事態なののでしょうか？ 突き詰めて言うならば、これまでには考えられないような突然の衝撃から、表面的には確かでも内部の脆い氷が砕けてしまった事態とは何だったのでしょうか？

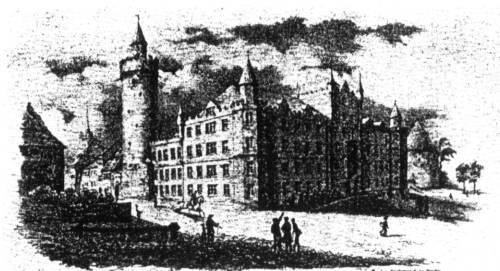
ところがそれはとても単純に説明できるのです。つまりあの大戦と戦後の時代、言葉では表現できないさまざまな物資の苦境と貧困におかれたなかで、新たな科学技術の働きこそが最後の救済を成し遂げる可能性だったのです。この救済の実現化のためには、絶対的な単純さによる目的の形式化こそが相応しいのであり、さまざまな宣言や演説が効果を生み出す前に現実的な緊急さが進行していました。この現実こそは美術史家の立場が踏み込む余地の全くないほど適切な説明です。これは、あのドイツにおける宗教改革が長い間にわたって芸術活動の活力を失わせ、また三十年戦争が造形芸術にとって壊滅的であった状況と全く同様な事態なのです。

このような説明をわれわれが傾聴するとき、美術史家にはある小さな不可解さが生まれるのも事実です。科学の普及する因果関係こそが問題であり、また一方で物質的な緊急事態からの精神的な救済による内面の声が確かに聞こえてきます。そして人間にとって科学が役立ち、物質的には豊かになってゆくとき、すべてのもののなかに内在する原理から人格的なものの変容によるそれを超えた法則が現れることについて繰り返して言われることでしょう。

こうした課題にこそ、現代の美術史家が努力を費やさねばならないのです。今日では唯物的な見方が流布していますが、その認識について他ならぬあのフリードリヒ・ニーチェ⁶⁵が、全ての歴史の本質的に帰結する到達点から触れています。それによると、歴史の実現化してゆく過程においてどんな新しい理念でも、一般的な状況との関わりはまず避けられないのであり、後に結果として適切な妥協（Kompromiß）が現れてくるけれども、その妥協とは最終的には曖昧さ（Kühnheit）を示す以外の何ものでもない、ということです。

現在のわれわれの状況を示唆する映画や映写機とは、時代の発達から影のような存在でありどちらでもない生命となって久しい演劇の伝統的な形式を進展させて受け継がなくてはならないのです。さらに今ひとつ、それと順応した原則による独自の可能性の追求を始めないと、演劇は決して存続できないでしょう。従ってそこから、独特な方法と表現を備えた何か本物の作品が生成するのです。これと同様な出来事がワイマール・デッサウのバウハウス⁶⁶で創られる革新的な作品に見られ、それは完全に過去からの自由を獲得してはいないものの、不快な意味での「美術工芸的」な装飾を克服しようとする試みです。また建築と工芸にとっての素材と目的に適った形式に関するゴットフリート・ゼムパーの新たな追求は、結局のところ歴史様式における創生へと怠惰的に帰結してしまいましたが、その独特な合理性が軽率に広く認識される前に、じっくりとその歴史的な拘束からまず解放すべきだと思うのです。

われわれの現実、以上のような成熟過程における最終的な段階に直面しています。おそらくこの二、三年で建築と工芸は、ゴットフリート・ゼムパーが取り組んだ以上のものすごい試練をくぐり抜けることになります。そしてこのような事態の真相については、あのル・コルビュジエが「偉大な時代は始まったばかりである」と宣言したように、これからの未来が明らかにしてくれることになるでしょう。



© Neue Cassine in Bautzen

図 1.) バウトゼンの歩兵部隊兵舎
Kaserne in Bautzen 1839-43



図 3.) ドレスデンのシナゴグ
Synagoge in Dresden 1838-40



図 2.) ドレスデン美術館（左の中央）
Gemäldegalerie in Dresden 1839-51



図 5.) チューリヒ工科大学校舎
Hauptgebäude des Polytechnikums in Zürich 1858-64

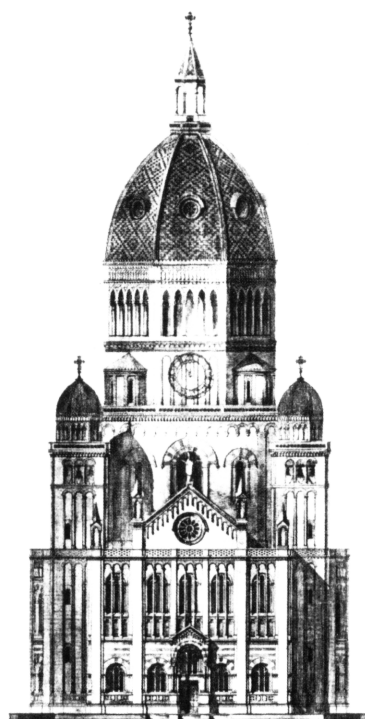


図 4.) ハンブルク・ニコライ教会の計画案
Nikolaikirche in Hamburg 1842-45

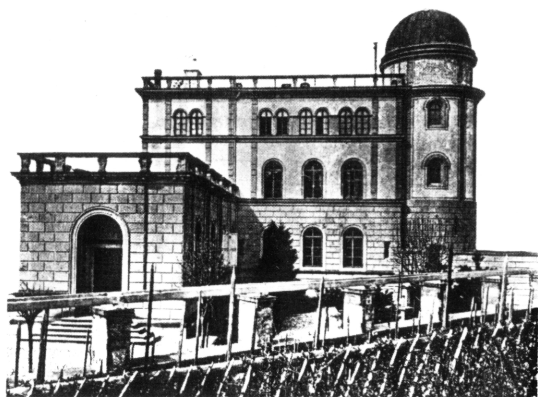


図 6.) 天文台
Sternwarte in Zürich 1862-64



図 7.) フィールツ邸
Handelshaus Fierz in Zürich 1865-67



図 8.) ヴィンターツールの市庁舎
Stadthaus in Winterthur 1864-70

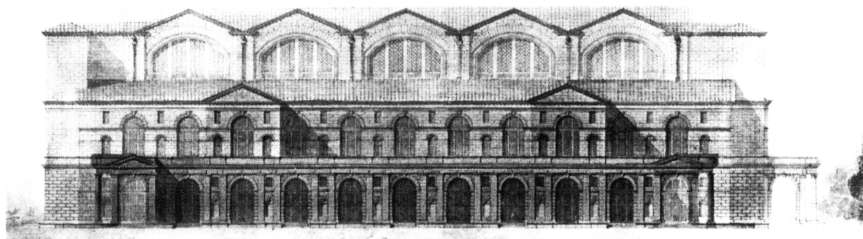


図 9.) チューリヒ中央駅舎の計画案
Bahnhof Zürich 1857-61



Außeri der Gebell- und Straßenseite: Tische, aquarien
Grundriß des Erdgeschosses: Tische, aquarien



図 10.) カスタセグナのある邸宅
Villa Garbald in Castasegna 1863



図 11.) アッフオルテルンの教会塔
Kirchturm in Affoltern 1861



図 12.) ウィーンの宮廷博物館
Museum in Wien 1869-76



図 13.) ウィーンの市民劇場
Burg Theater in Wien 1872-76

訳註

- 1) この講演原稿が再録された1932年出版の著書『美術史の検証—現代精神による美術史入門—』のことを指す。
- 2) シンケル Karl Friedrich Schinkel 1781-1841
ドイツ新古典主義を代表する建築家。ベルリン・アカデミーでジリー父子に学ぶ。1803年から1805年にかけてイタリアとフランスを旅し、1810年以後はプロイセンの建築官僚となって数多くの建築活動を展開し、代表的作品に「新衛兵所」(1818)や「王立劇場」(1821)などがある。また優れたロマン主義の画家でもあった。ガントナーは、この講演でのゼムパーと同様に、シンケルにおいても二十世紀の近代主義の萌芽を認めていたのであろうか。なお杉本俊多『ドイツ新古典主義建築』(中央公論美術出版、1996)などを参照されたい。
- 3) グローピウス Walter Gropius 1883-1969
ドイツ・モダニズムを代表する建築家。ベルリンとミュンヘンの工科大学で学んだ後に、1907年から3年間、ペーレンスの事務所に勤めた。第一次世界大戦直後の1919年には、ワイマールで新芸術学校「バウハウス」を創設した。第二次大戦中はナチスを逃れて英国経由で渡米し、ハーヴァード大学で教鞭をとった。
- 4) カール・モーザー Karl Moser 1860-1936
スイスのモダニズムを代表する建築家。チューリヒ工科大学やエコール・デ・ボザールで学び、1887年から1915年までドイツ・カールスルーエにて建築家活動を展開し、それ以降はチューリヒで教鞭をとって、多くの後進を育てた。彼の代表作には、鉄筋コンクリート造による革新的な作品として知られたパーゼルの聖アントニイ教会(1926-27)があり、ペレーのルー・ランシー教会(1923)に匹敵するとも言われた。
なおル・コルビュジエがラ・ショー・ド・フォンで住宅設計を行っていた頃、スイスでの彼の影響はすでに大きく、ル・コルビュジエの作品にもそれが伺える。二人の関係はその後より直接的になり、国際連盟本部設計競技(1927)の審査員であった彼はル・コルビュジエ案を擁護しているし、スイス学生会館(1932竣工)の設計者としてル・コルビュジエを推薦している。二人ともC.I.A.M.(近代建築国際会議)創設(1928)時の主要メンバーでもあった。またル・コルビュジエの事務所にアクソノメトリックの図法をもたらしたのはモーザーが送ったスイスの若いドラフトマンであったとも言われている。
- 5) ブルクハルト Jacob Burckhardt 1818-1897
スイスの美術史家・文化史家・歴史哲学者。バーゼルやベルリンの大学で学び、1844年にバーゼル大学私講師に就任以後、この地を終生離れなかった。弟子にヴェルフリン等を持ち、バーゼル学派の祖となる。主著は『イタリア・ルネサンスの文化』(1860)、『ギリシャ文化史』(1905)、『世界史的考察』(1905)など。ガントナーの言及は、ブルクハルトのペシムスティックな歴史哲学に基づいていることと思われる。
- 6) フランク・ロイド・ライト Frank Lloyd Wright 1869-1959
アメリカのモダニズムを代表する建築家。ウィスコンシン大学の工学技術を学んだ後、1888年から1893年までシカゴ派のサリヴァンのもとで修業してから、「ロビー邸」(1909)を代表作とする独特な有機的建築であるプレーリー・スタイルの住宅を終生にわたって数多く設計し、自然と建築の関係を追究し続けた。1910年に最初の作品集がドイツで出版されると、たちまち全欧から注目を集め、また旧帝国ホテルの設計(1920)を通じて日本でも早くから広く知られた。そのほか「グッゲンハイム美術館」(1943-)などの公共建築も数多い。
- 7) これは、ドイツで出版されたライトの最初の作品集(1910)に含まれた歴史主義様式への批判論を指すのか。なお最初の作品集とは、Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright, Berlin 1910のこと。
- 8) ブラマンテ Donato Bramante 1444-1514
イタリア・ルネサンス盛期を代表する建築家・画家。まずウルビーノでラウラナから建築を学び、ミラノで画家フランチェスカの影響を受けて絵画や銅版画も制作した。1499年からローマへ移って、古代建築の研究から代表作「テンピエツト」(1502)を設計した。1506年に法王ユリウス二世からサン・ピエトロ大聖堂の新築を依頼され、本文にあるとおり、コンスタンティヌスのバシリカにパンテオンのドームを架ける構想を計画したが、その実施工事は失敗に終わった。そのほか、万能の天才オレオナルドとは生涯にわたって親交が深かった。
- 9) クレンツェ Leo von Klenze 1784-1864
南ドイツの新古典主義を代表する建築家。フランスのデュランやベルシエに学び、その後イタリアなどへ旅した。1808年から1813年までフランス占領下のカッセルにて活動してから、バイエルン国王に招聘されてミュンヘンに数多くの建築を手がけた。代表作のクリュプトテーク(彫刻館 1816-34)はこの講演どおりギリシャ神殿を手本にしてイオニア式柱柱の正面ポーチコをもつ。そのほかアルテ・ピナコテーク(旧絵画館 1826-30)やプロピュレーエン(国王広場の入口門 1846-60)などがある。そしてシンケルと同様に、優れた画家でもあった。
- 10) ゼムパーは、1834年9月30日にドレスデン・芸術アカデミーの建築部門の主任教授に着任した。そのゼムパーにとってアカデミーの再編成が真っ先に取りからねばならない重大な仕事だった。同年の10月26日に「ドレスデン芸術アカデミーにおける建築部門の再編成についての申請書」をまとめたが、ガントナーの引用する「就任講演」とはこの内容のことであろうか。
なおゼムパーのアカデミーでの活躍については、Dresden von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1746-1989], Dresden 1990などを参照されたい。
- 11) 「芸術とは、常に完成の途上にあるのです」と繰り返すガントナーの着眼点に、その後のプレフィギュラツィオン(Präfiguration)という独特な概念による「未完成の完成」論へ到る萌芽が読み取れないであろうか。また、ここでゼムパーの年齢31歳を繰り返しているのは、このときのガントナーが同じ年齢によるためからか。
- 12) カント Immanuel Kant 1724-1804
十八世紀ドイツの最も偉大な哲学者。啓蒙主義の形而上学的哲学を超えて、独自の批判哲学を唱えた。その主著には、『純粋理性批判』(1781)、『実践理性批判』(1788)、『判断力批判』(1790)があり、これは「三批判書」として知られて後世まで広く影響を及ぼした。

- 13) ガウス Karl Friedrich Gauß 1777-1855
ゲッティンゲン大学の数学・物理学教授、天文台所長。殊に電磁気が専門で、1833年には電信機を最初に開発したことで知られる。
- 14) オトフリート・ミュラー Otfried Müller 1797-1840
ゲッティンゲン大学の考古学教授。ギリシヤ考古学について、ゼムパーに強い影響を与えた。
- 15) ゲルトナー Friedrich von Gärtner 1792-1847
南ドイツの新古典主義を代表する建築家。建築家系に生まれ、1808年から1812年までミュンヘン・アカデミーで学び、その後ヴァインブレンナーの下で短期間修業してから、さらにパリのペルシエやフォンテーヌに学んだ。1815年にイタリアへ、1818年にはオランダ・イギリスへ旅し、1820年からはミュンヘン・アカデミー教授に、1840年には学長までなり、クレンツェとともに王都ミュンヘンで活躍した。1835年にはアテネを訪ねた。代表的な作品に、ルードヴィッヒ教会(1829-40)や州立図書館(1831-40)、大学校舎(1835-40)などがある。
- 16) イットルフ Jakob Ignaz Hittorf 1792-1867
ドイツ系のフランス宮廷建築家・考古学者。1810年からパリのボザールでペルシエとベランジェに学ぶ。1818年にベランジェ亡き後の宮廷建築家となり、1822年から二年間ローマに赴任して、古代建築のポリクロミーに関する実地調査研究が大きな反響を生んだ。また新たな建築技術・材料の鉄を応用した古典主義建築を創作した先駆者でもあった。主著に『ギリシヤ建築におけるポリクロミーに関する覚書』(1830)があり、また代表的な作品として、鉄骨造による「パリ北駅」(1865)などがある。
- 17) セネカ Licius Annaeus Seneca 前1(?) -65
古代ローマの政治家、弁論家、悲劇作家。皇帝ネロに教育掛として仕えたが、その暴政の犠牲となって政治の表舞台から遠ざけられたもののキリスト教徒からは強く支持され、最期はタキトゥスの『年代記』に詳しい。主著には『道徳論集』、『自然研究』、『寛容について』などがある。
- 18) クーグラール Franz Kugler 1808-1858
ドイツの美術史家・建築史家。ベルリンやハイデルベルクで学び、1843年以降はプロイセン国家の美術文化局長として活躍した。弟子ブルクハルトは「高貴な人格で、その視野は美術史を遙かに超えて拡がっている」と讃えた。主著は『フリードリヒ大王物語』(1840)、『美術史ハンドブック』(1842)、『建築史』(1856-)など。
- 19) ゼムパーとクーグラールとの論争に関しては、斉藤理「G.ゼムパーとF.クーグラールの彩色復元図について」(日本建築学会大会学術講演梗概集F-2,1998)などを参照されたい。
- 20) マンフレッド・ゼムパー Manfred Semper 1838-1913
ゼムパーの長男で建築家。父の最大の良き協力者であった。
ゼムパーには妻ベルタ Bertha Thimmig(1810-1859)との間に、四人の息子と二人の娘がいた。
- 21) ハンス・ゼムパー Hans Semper 1845-1920
ゼムパーの三男でインスブルック大学教授・美術史家。主著には、父の伝記 H.Semper : Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Mit Benutzung der Familienpapiere. Berlin 1880 がある。
- 22) ヴェネツィアのバラツツオ・ドゥカーレ Dogenpalast in Venedig 1309-1424
サンマルコ広場南側にある総督館のこと。壁面で覆われた三層部分に対し、一・二層のアーケードは全面的に開放感を出し、全体的には明るく優美なファサード構成で、ヴェネツィアを象徴する作品である。
- 23) ヴェネツィアにあるサンソヴィーノ設計の図書館 Bibliothek des Sansovino in Venedig 1573-1591
サンマルコ広場の総督館に対面して建つ図書館のこと。サンソビーノ(1486-1570)の設計で、その特異なオーダーによる厳格で華やかな彫刻性に満ちた二層構成から、最も壮麗なルネサンス建築の一つとして知られる。
- 24) G.Semper : Über den Bau evangelischer Kirchen. Leipzig 1845. ゼムパーの死後、息子のマンフレートとハンスによる編集の『ゼムパー・小論集』(Klein Schriften. Hg. von Manfred u. Hans Semper, Berlin 1884)に収められた。
- 25) ジャンヌ・ダルク Jeanne d'Arc 1412-1431
フランス中世の英雄少女。ロレーヌ近郊の農家に生まれ、幼い頃から信仰心が篤く、13歳の頃から大天使聖ミカエルなどの声を聴くに従って窮地にあった本国を救おうと、国王シャルル七世に会見し六千の兵を授けられた。1429年にイギリス軍を破って無事に本国を救出したが、王の側近に嫉まれてイギリス軍へ売渡され、宗教裁判で異端宣告から火刑に処せられたが、1455年に異端の汚名は改められた。
- 26) 1920年に聖列に加えられたジャンヌ・ダルクに奉獻するための教会堂を建設することを目的としたコンペ。アカデミー派のコルドニエ L. M. Cordonnier (1854-1940) とジロ Charles Girault (1851-1932) ら計6人が審査にあたった。オーギュスト・ペレによる設計案が第一次選考にも残ることなく落選し、そのことでスキャンダルを巻き起こした。
- 27) Le Corbusier-Saunier, Vers une l'Architecture, Paris, 1923; Le Corbusier, 2e ed., 1924, p.48
[邦訳:『建築をめざして』(吉阪隆正訳)鹿島出版会 1967, p.63]; 引用された章「建築家各位への覚え書Ⅲ 平面 Trois rappels à Messieurs les Architects; Le plan」の初出は L'Esprit nouveau, n° 4, janv. 1921; ここでの「基盤 les bases」とは、建設のための基本方針というほどの意味である。「新たな基盤」とは、この引用箇所の直上に述べられているル・コルビュジエ自身の言葉によれば、「新たな社会的・経済的状況に対する建設と再適応の時代」において「その論理に基づいて確立された新しい建設の基盤」を指すと思われる。
- 28) ibid., p.15; p.25
[邦訳: p.37; p.43]; 引用された各章「建築家各位への覚え書Ⅰ 立体 Trois rappels à Messieurs les Architects; Le volume」及び「建築家各位への覚え書Ⅱ 面 Trois rappels à Messieurs les Architects; La surface」の初出は各々、L'Esprit nouveau, n° 1, oct. 1920; n° 2, nov. 1920; 両者は同文だが相違する箇所が一つある。p.15では「ルイ15世、16世、14世」となっている箇所がp.25では「15世、14世、16世」となっているのだ。この点からガントナーが引用したのはp.15の方であることがわかる。ちなみに邦訳者、吉阪はp.15の訳を「15世、16世、17

世」と間違えて表記している。また「建築は「様式」というものとは何の関係もない」の一文だけが p.35 [邦訳; p.51]にも繰り返されていることを補足しておく。

29) ル・コルビュジエ・ソニエ『建築をめざして Vers une l'Architecture』1923

ル・コルビュジエと画家アメデ・オザンファン共同筆名ル・コルビュジエ・ソニエの署名で「レスブリ・ヌーヴォー」誌に掲載された論文 12 編[n°1 (1920.10) - n°16 (22.5)]に未発表論文 1 編を加え、クレス社から 1923 年に出版された。のち第二版 (1924) の改訂にあたり著者名をル・コルビュジエに改める。このとき他の著作とともに「レスブリ・ヌーヴォー叢書」の一冊となった。

30) ル・コルビュジエがラ・ショー・ド・フォンで実現した建物は 7 作品ある。ル・コルビュジエはそのうちシュウォップ邸 (1916) のみを「レスブリ・ヌーヴォー」誌上で公表しており、他の作品については彼の提唱する新しい建築からは程遠いため隠蔽する意識があったものと思われる。また「ドミノ」住宅という彼の計画案 (1915) がやはり公表されていることから、これら二つがガントナーの言う「二つの住宅」に該当すると思われる。

31) ユーゲントシュティール Jugendstil

十九世紀後半の歴史主義から二十世紀のインターナショナル・スタイルが確立するまでの、過渡期におけるドイツ語圏の芸術運動一般のことであり、フランスではアール・ヌーボー、イタリアではスティール・リパティと呼ばれた。この芸術的特徴は、うねり流れるような曲線の造形形態を多様に創出することにより、その内部には自然の有機的な生成運動を尊重する思想に基づいた独特な装飾理念や世界観が強く働いていたのである。なおル・コルビュジエの生地ラ・ショー・ド・フォンにはアーツ・アンド・クラフツ運動からアール・ヌーヴォーに至るデザインが流布していた。当地の主要産業である時計の装飾や、彼自身が学んだ芸術学校の教育方針にもそれは浸透していた。また彼はウィーンやドイツに滞在し、ユーゲントシュティール、分離派、ウィーン工房といった潮流に、批判的にはあるが触れている。

32) ル・コルビュジエが 1927 年までに行った旅行には、北イタリアを中心とした旅行 (1907)、東欧、イスタンブール、ギリシャなどを巡ったいわゆる「東方への旅」(1911) などがあるが、南北アメリカへは旅行していない。彼は南アメリカへは 1929 年、北アメリカには 1936 年に訪問する。ル・コルビュジエの著作に掲載された北アメリカのサイロなどの写真を見て、ガントナーが勘違いした可能性がある。

33) ペレー兄弟 Brûder Perret

兄オーギュスト・ペレ Auguste Perret (1874-1954) と弟ギュスターヴ・ペレ Gustave Perret (1876-1952) はともに建築家。両者ともエコール・デ・ボザールでジュリアン・ガデに学ぶ。当初は連名で作品を発表していたが、1930 年代以降、オーギュストが専ら表に立つ。鉄筋コンクリートを用いて質の高い作品を作った先駆者。代表作にフランクリン通りのアパート (1904)、ル・ランシの教会 (1923) など。ル・コルビュジエやピエール・ジャンヌレがここで働き修行した (各々 1908-09、1920-22 の期間)。

34) ピエール・ジャンヌレ Pierre Jeanneret 1896-1967

建築家。ル・コルビュジエの従弟。1922 年にル・コルビュジエと協同で建築事務所を設立。技術面などに多く貢献。1940 年、政治的見解の違いから二人の協力関係は途絶える。その後技術者ジャン・ブルーヴェとの協同などを経て、1951 年、ル・コルビュジエがチャンディガール (インド) の建築顧問になると、マックスウェル・フライらとともに設計チームに参加し二人の協力関係を再開する。ル・コルビュジエが度々訪問するだけであるのに対し、彼は健康を害する 1965 年までインドに滞在し当地で名声を手にする。

35) アメデ・オザンファン Amédée Ozenfant 1886-1967

画家。プティック経営、自動車デザイナー、レーサーといった多彩な才能をもち、自然科学や哲学など様々な分野にも造詣が深かった。芸術誌「レラン L'Elan」を創刊 (1915) しキュビストら前衛芸術家と交流。1918 年にオーギュスト・ペレの紹介でル・コルビュジエに会う。ル・コルビュジエと芸術運動ピュリスムを展開し、「レスブリ・ヌーヴォー」誌の編集も務めた。ル・コルビュジエの初期建築作品の施主でもある。1925 年にル・コルビュジエと決別するが、彼に与えた影響は大きい。

36) 「レスブリ・ヌーヴォー L'Esprit nouveau」誌 1920.10-25.1

アメデ・オザンファンがル・コルビュジエにピュリスムの概念を表明するための雑誌の創刊を提案したことが始まり。その趣旨は芸術専門誌ではなく、現代生活の様々な分野・活動をテーマとし、それらに通じる「新たな精神=レスブリ・ヌーヴォー」こそを描き出すことであった。詩人ポール・デルメを編集長として迎え 1920 年に創刊。その後デルメと二人との間に確執が生じ 4 号にはデルメの名前が消える。ジャン・コクトー、オーギュスト・リュミエール、アドルフ・ロースといった層々たるメンバーの文章を掲載。ル・コルビュジエは彼の提唱する新しい建築の実作にありつけないかったものの、この雑誌での論文を契機に一躍、時代の寵児、スポークスマンとして脚光を浴びることになる。

37) 『建築をめざして』(1923)の独訳は、1926 年に H.Hildebrandt によって“Kommende Baukunst”というタイトルで出版された。これに関する最近年の研究書に、M.Riehl: VERS UNE ARCHITECTURE, Das moderne Bauprogramm des Le Corbusier, München 1992 がある。なおこのリールの著書では、ル・コルビュジエの建築論を哲学者ハイデガーの技術論から考察しており興味深い。

38) 1925 年に開かれたパリ装飾芸術国際博覧会のこと。この博覧会を契機に「アール・デコ」が生まれる。またソビエト館など近代建築の独自な試みを示す建物もあった。ル・コルビュジエは彼の集合住宅案の一部を「レスブリ・ヌーヴォー」誌のパヴィリオン「レスブリ・ヌーヴォー館」として設計し、そこに現代生活に相応しく装飾芸術を否定するしつらいを行う。またパリに超高層群を建てるといった衝撃的な都市計画案も展示した。そのため、博覧会当局からの圧力を受けた。

39) ル・コルビュジエ『今日の装飾芸術 L'Art décorative d'aujourd'hui』1925

レスブリ・ヌーヴォー叢書の一冊。「レスブリ・ヌーヴォー」誌に無署名で掲載された論文 10 篇 (n° 18 (1923.11))

- n° 28(25.1))に未発表論文4篇を加えたもの。パリ装飾芸術国際博覧会が意識され、同博覧会の開催された同じ1925年に出版。現代生活、現代精神に適合する山高帽やコップ、放熱器や衛生陶器を装飾芸術に取って替えるべきを主張。
- 40) ル・コルビュジエ『ウルバニスム L'Urbanisme』1925
レスブリ・ヌーヴォー叢書の一冊。「レスブリ・ヌーヴォー」誌に掲載された論文10篇(n°17(1922.6)-n°28(25.1))に未発表論文6篇を加えたもの。ル・コルビュジエの初期の都市計画「300万人の現代都市」(1922)とそのパリへの応用「ヴォワザン計画」(1925)の理論的根幹をなす。
- 41) アメデ・オザンファン&シャルル・エドゥアール・ジャンヌレ『近代絵画 La Peinture moderne』1925
レスブリ・ヌーヴォー叢書の一冊。オザンファンとの共著。ル・コルビュジエはこの時期、絵画に関しては本名シャルル・エドゥアール・ジャンヌレ Charles-Edouard Jeanneret を名乗ったが、絵画をテーマとするこの書でも本名を使った。「レスブリ・ヌーヴォー」誌に掲載された論文9篇(n°18(1923.11)-n°27(24.11))で構成。彼らの芸術運動ビュリスムの理念に基づく。
- 42) ル・コルビュジエ『近代建築名鑑 Almanach d'Architecture moderne』1926
レスブリ・ヌーヴォー叢書の一冊。発刊されなかった「レスブリ・ヌーヴォー」誌29号に掲載予定であった。ル・コルビュジエ自ら述べているように「レスブリ・ヌーヴォー」誌の具体的実現である「レスブリ・ヌーヴォー館」(1925)の「記念出版物」としての性格が強い。
- 43) アドルフ・ロース Adolf Loos 1870-1933
ウィーンの前ダニズムを代表する建築家。まず1889年にドレスデンで建築を学び始め、さらに1893年からは渡米して様々な職種を経験しながら、また創始期のシカゴ派に出会い、3年をアメリカで過ごした。1896年にヨーロッパへ帰りウィーンに居住して、アール・ヌーボーに通ずる装飾芸術を批判する熱烈な論考を発表して『装飾と罪悪』(1908)を出版するとともに、建築家としての実践活動も展開して「シュタイナー邸」(1910)などの作品が知られる。1923年にはパリへ移り、「レスブリ・ヌーヴォー」誌に携わるル・コルビュジエらと接触し、さらにダダリストらとも交遊して、トリスタン・ツェラアの邸宅(1926)をパリに設計した。1928年にはウィーンへ帰って設計活動を続け、1930年のプラハに設計した「ミュラー邸」が最後の作品となった。このガントナーの演説が催された1927年、ロースはパリに滞在していたことになる。
なお伊藤哲夫訳『ロース 装飾と罪悪—建築・文化論集—』(中央公論美術出版 1986)を参照されたい。
- 44) 人間機械論 homme machine
これは、フランス啓蒙主義の哲学者ラ・メトリー Julien Offray de La Mettrie (1709-51)の著作『人間機械論 L'homme-machine』(1747)を指す。ラ・メトリーは心身全体を含めて人間を機械とみなす唯物論の立場に立つ。ガントナーはここでラ・メトリーを引き合いに出すことでル・コルビュジエの住宅を唯物論的評価にとどめることを意図しているのであろう。
- 45) 住宅機械 maison machine
『建築をめざして』の中の衝撃的な一文「住宅は住むための機械である Une maison est une machine à habiter」はこの書を有名にしたが、一方で安直な機械主義として現在に至るまでの根強いル・コルビュジエ批判の根拠ともなった。彼は確かに「機械」そのものを原因から結果へと直結した調和した完全性として評価し、自然や宇宙の法則に連関するものとして過大に賞讃した。しかしその原因とは人間の欲求のことであり、つまり機械は人間の四肢の延長として人間に調和することが重要だったのだ。人間が「住むため」の住宅は人間に調和したものとして作られるべきだと、この標語は説いているのである。現代生活や健康を圧迫する「結核菌だらけ」の慣習的住宅からの解放を求めながら、さらに、このように再解釈され深化された「機械」も、彼にとっては作業の迅速、正確さ、身体の欲求を満たすに過ぎないので、この標語は次の段階のための必要条件としてしか意味をもたない。それを経て初めて、人間精神の創造に結びつく詩的感情が存在するもの、つまり「建築」に至るのである。住宅はそこで人間に「自己の人生を生きることができる」幸福をもたらす。機械から幸福への直線的で楽天的な構図とも受け取られるが。
- 46) Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig 1851
- 47) Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Beim Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, Braunschweig 1852
- 48) ティーエルシュ Thiersch と言えば、ミュンヘン工科大学教授であり歴史主義の建築家であった Friedrich von Thiersch (1852-1921)がまず考えられる。しかしゼムパーとは世代も大きく異なっており、両者の関係は全く不明であるので、別に相当する人物が存在するのか、あるいはガントナーの間違いいかも知れない。
- 49) 「十三年の滞在」とは事実上合わないで、ガントナーの間違いなのか。
- 50) ヴォルフ Johann Kasper Wolf 十九世紀チューリヒに活躍した建築家。
- 51) ヴァンナー Jakob Friedrich Wanner 十九世紀チューリヒに活躍した建築家。
- 52) Der Stil in den technischen und tektonischen Künste oder Praktische Ästhetik. Ein handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd.1, Frankfurt a.M. 1860. ; Bd.2, München 1863
- 53) ハーゼナウアー Karl von Hasenauer 1833-1894 十九世紀ウィーンに活躍した建築家。
- 54) Constantin Lipsius : Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt, Berlin 1880
- 55) ケスティウスのピラミッド Pyramide des Cestius
古代ローマの法務官ケスティウス Gaius Cestius Eplulo (?-前12)の墓であり、全面が大理石で覆われたピラミッド形状(底辺30m・高さ37m)をしており、ローマ中心部のポルタ・サン・パオロ (Porta San Paolo) 付近にある。275年頃、アウレリアヌスの市城壁の一部に取り組みされた。この墓の周辺には、ローマで客死したドイツの大文豪ゲーテの息子アウグスト(1789-1830)や画家マレー H.v.Marées(1837-87)、イギリスの詩人キーツ J.Keats(1795-1821)など、数多くの北方の著名な芸術家が葬られている。ガントナーは、これらを考慮して言

- 及したものである。また『建築をめざして』の中に、この墓の図版が載せられている[邦訳：p.13]。
- 56) ハーマン Johann Georg Hamann 1730-1788
十八世紀ドイツ啓蒙期の哲学者であり、プロテスタント思想家。「北方の賢者 Magus im Norden」とまで言われ、人間存在の根本規定を信仰のあり方において捉えたことから、ヤコービとともに信仰哲学の主唱者と目されている。同郷の哲学者カントとは常に対立関係にあった。主著には、『ソクラテスの追想録』(1759)や『理性の純粹主義に関するメタ批判』(1784)などがあり、後のロマン主義に大きな影響を与えた。
- 57) Le Corbusier, L'Urbanisme, Paris, 1925, p.IV [邦訳：『ユルバニスム』(樋口清訳) 鹿島出版会 1967, p.13]
- 58) 同上
- 59) G.Semper : Der Stil, Bd.1, Prolegomena, s.X.
- 60) Le Corbusier-Saunier, Vers une l'Architecture, Paris, 1923; Le Corbusier, 2e ed., 1924, p. VII; p.4
[邦訳：『建築をめざして』(吉阪隆正訳) 鹿島出版会 1967, p.25] ; 引用された章「技師の美学、建築 Esthétique de l'ingénieur, Architecture」の初出は L'Esprit nouveau, n° 11-12, nov. 1921 ; 後半部分の表現「L'architecture ... nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, ce que nous ressentons comme la beauté」は部分的に改変されている。原文は「il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre coeur; c'est alors que nous ressentons la beauté (彼は人が世界の秩序との調和の中で感じるその秩序を我々に見せつける。彼は我々の精神や心の様々な衝動を引き起こす。その時、我々は美を強く感じているのだ)」。
- 61) 訳註 26 と同箇所を引用し、一部を省略。また省略に伴い、原文の指示代名詞の部分の意味が通るように指示する形容詞に置き換えている ; 「この基盤 ces bases」を「その新しい基盤 les bases nouvelles」に。
- 62) Le Corbusier-Saunier, Vers une l'Architecture, Paris, 1923; Le Corbusier, 2e ed., 1924, p. VIII, p.66, p.69, p.85
[邦訳：『建築をめざして』(吉阪隆正訳) 鹿島出版会 1967, p.77, p.79, p.92] ; 引用された各章「もの見ない目 I 客船 Des yeux qui ne voient pas; Les paquebots」及び「もの見ない目 II 飛行機 Des yeux qui ne voient pas; Les avions」の初出は各々、L'Esprit nouveau, n° 8, mai 1921; n° 9, juin 1921 ; この文は本来、「レスブリ・ヌーヴォー」誌創刊号の綱領に掲げられたものである (L'Esprit nouveau, in L'Esprit nouveau, n° 1, oct. 1920, p.3) ; 編集者らにとって「偉大な時代」とは、人間の現代活動すべてにおいて「建設と総合の精神、秩序と、そして自覚的に新しいことを示そうとする意志の精神」が行きわたる時代であり、「レスブリ・ヌーヴォー」誌とは彼らの時代がその時代に入りかけていることを証明するものであった。当講演の最後に再度この文を引用したガントナーは、この文が「レスブリ・ヌーヴォー」誌やル・コルビュジエにとって意義あるものであったのと同様に、同じ時代精神の中で、この文に何らかのインスピレーションを感じていたに違いない。
- 63) ゼムバーからル・コルビュジエへの過渡的な時期に、建築をめぐる新旧の論争が繰り返されるなか、「技術」と「芸術」とを如何に関係づけるかが、特に大きな課題であったと思われる。それを背景に、「Baumeister」「Architekt」「Ingenieur」の立場についても論議が繰り返された。ガントナーの言うように、「Baumeister」を当時の建築家は好んで使ったようである。「Architekt」や「Architektur」には、硬直したアカデミックな意味が濃厚であると受け取られ、新しい時代の開幕には相応しくないと考えられた。グローピウスが 1919 年に新しく再編成した芸術学校の名称に、「バウハウス Bauhaus」としたのも、こうした背景からであった。
- 64) A.Loos : Ins Leere gesprochen, Paris 1921 因みにロースとル・コルビュジエについては、コロミーナ(松畑強訳)『マスメディアとしての近代建築 アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』(鹿島出版会 1996)などを参照されたい。
- 65) フリードリヒ・ニーチェ Friedrich Nietzsche 1844-1900
十九世紀後半のドイツの最も偉大な哲学思想家。ライプツィヒ近郊小村の牧師の息子として生まれ、ボンやライプツィヒの大学で古典文献学を学んで、1869 年に異例の若さでバーゼル大学教授となった。美術史家ブルクハルトや音楽家ワーグナーに熱狂したりもした。ヨーロッパの近代理性の基盤を掘り崩し、「神は死んだ」「力への意志」「ニヒリズム」「永劫回帰」などという独特な考え方を生み出した。1879 年には大学職を辞して漂泊の生活を過ごすようになり、1889 年 1 月にはトリノの路上にて突然発狂して、1900 年ワイマールで死す。主著には『悲劇の誕生』(1872)や『ツァラトゥストラはこう言った』(1883-85)、『善悪の彼岸』(1886)などがある。
- 66) バウハウス Bauhaus
ワイマール大公と大文豪ゲーテらによって十八世紀末に創設された手工業学校を母胎とし、第一次世界大戦直後の 1919 年にグローピウスによって再編成された、二十世紀最重要な芸術学校のこと。初期は、手工業中心の工房教育と表現主義などの影響による有機的造形が中心であったが、1925 年のデッサウへ移転してからは基礎造形教育を取り入れた教育課程と工業デザインが確立した。しかしナチスによって 1933 年に閉校へ追い込まれた。このバウハウスの造形理念は世界中に広まり、日本の芸術造形教育に与えた影響も頗る大きく、日本の留学生や訪問者も数多かった。第二次世界大戦後はマックス・ビルラによってウルム造形大学が創設されて継承されたが、東西ドイツの統一後はワイマールとデッサウの校舎がそれぞれに全く新しく再開して現在に到る。なお杉本俊多『バウハウス』(鹿島出版会 1979)や『バウハウス叢書』(全 14 巻・別巻全 2 巻、中央公論美術出版)などを参照されたい。

図版出典

Photo, M.Fröhlich : Gottfried Semper, Zürich 1991

Le Corbusier; une encyclopédie, direction; Jacques Lucan, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.13.

図 1.) Ausstellungs Katalog : Gottfried Semper 1803-1879, München 1979

図 2.-12.) M.Fröhlich : Gottfried Semper, Zürich 1991

図 13.) W.Hänsch : Die Semperoper. Geschichte und Wiederaufbau der Dresdner Staatsoper, Berlin 1986

